

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

69 | 2013

Varia

Valérie Pozner, Natacha Laurent (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et de l'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*

Paris, Nouveau Monde, 2012

Sylvie Lindeperg



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4629>

DOI : 10.4000/1895.4629

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 177-181

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Sylvie Lindeperg, « Valérie Pozner, Natacha Laurent (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et de l'Union soviétique des années 1910 aux années 1980* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4629> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4629>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Valérie Pozner, Natacha Laurent (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et de l'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*

Paris, Nouveau Monde, 2012

Sylvie Lindeperg

RÉFÉRENCE

Valérie Pozner, Natacha Laurent (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et de l'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, Paris, Nouveau Monde, 2012, 585 p.

- 1 L'ouvrage dirigé par Natacha Laurent et Valérie Pozner a le double mérite de combler un vide historiographique et de poser de précieux jalons pour la recherche. Car si les travaux dédiés à la thématique juive dans le cinéma occidental sont innombrables, rares sont les études consacrées au même sujet dans les cinémas russe et soviétique. Pour guider le lecteur français sur cette *terra incognita*, les deux historiennes se sont entourées d'une équipe internationale de chercheurs allemands, américains, britanniques, français, russes, ukrainiens. L'autre originalité de leur démarche tient à la volonté d'articuler recherche scientifique et programmation des films. Le livre *Kinojudaica* est en effet le premier fruit de la rétrospective organisée par la Cinémathèque de Toulouse dont Natacha Laurent est la déléguée générale. En son temps Henri Langlois avait revendiqué les vertus d'un cinéma « exposé » selon les principes du « Musée imaginaire » de Malraux. Pour lui, programmer, c'était pleinement écrire l'histoire. Langlois fut le chantre d'un « montage-cinéma » fait de

rapprochements, de confrontations, de juxtapositions audacieuses venant souvent bousculer les synthèses encyclopédiques établies par les historiens du septième art. Des décennies plus tard, s'appuyant sur le renouvellement profond des études cinématographiques, de leurs questionnements et de leurs méthodes, la Cinémathèque de Toulouse favorise une synergie féconde entre recherche historique et programmation ambitieuse où les films retrouvés, exhumés, projetés sont appréhendés dans leur dimension d'œuvre comme dans leur statut de document. *Kinojudaica* publie, dans le sillage de la rétrospective toulousaine, une imposante filmographie, issue des travaux du chercheur ukrainien Vladimir Mislavski. Cette publication inédite en français constitue un outil précieux qui recense les fictions, les documentaires, les actualités, les documents filmés à « thématique juive » dans les cinémas russe et soviétique des années 1910 aux années 1980.

- 2 Les co-directrices ont construit leur corpus en identifiant les formes d'expression de la culture juive et de la judéité, privilégiant les films qui mettent « en scène des sujets, des récits, et des personnages censés être repérés par le spectateur cible de l'époque comme juifs » (pp. 9-10). Cette focale large permet d'inclure les œuvres de réalisateurs non juifs négligées dans les travaux centrés sur le « cinéma yiddish ».
- 3 Les contributions proposées varient les approches et les échelles d'observation : du catalogue raisonné embrassant de vastes corpus aux monographies de films en passant par la trajectoire de réalisateurs emblématiques, le panorama proposé est mis au service d'une histoire socio-politique et culturelle du cinéma étayée par un solide travail en archives qui relie les représentations filmiques aux grands cycles de l'histoire des Juifs dans l'Empire russe et soviétique.
- 4 Natacha Laurent et Valérie Pozner ont choisi d'organiser leur ouvrage selon cinq axes thématiques. « Ciné-judéité » pose la question des modalités d'expression de la judéité dans les films des années 1910 aux années 1940 ; « Le cinéma, outil de propagande » évoque les usages politiques du septième art en URSS ; « devant la Shoah » propose trois contributions importantes sur les images et représentations du génocide des Juifs. Les parties 3 et 5 apparaissent plus nébuleuses : « Juifs proches et lointains » se propose d'élargir « le regard aux Juifs de l'étranger vus par le cinéma soviétique » ; « Réalité-fiction : allers-retours » s'attache aux « modalités de construction de figures importantes de la culture juive ». Les contours de ces deux parties restent toutefois assez flous, comme définis par défaut. Nous choisissons pour notre part plus classiquement un déroulé chronologique, mettant en lumière ce qui nous a particulièrement intéressée dans la richesse foisonnante de l'ouvrage.
- 5 Valérie Pozner fait émerger le continent perdu du cinéma de l'Empire russe des années 1910 -1918 : près de 120 films à thématique juive, pour la plupart malheureusement disparus. Après un premier cycle de sujets bibliques produit par des firmes étrangères comme Pathé, le succès de *l'Khaim* (Maître et Hansen, 1910) ouvrit la voie à une véritable « mode » des films abordant la question juive dans sa dimension contemporaine. La plupart de ces fictions furent réalisées dans les « studios juifs » de la Zone de résidence (Varsovie, Riga, Kiev). Cette prégnance des sujets et des personnages juifs dans le cinéma s'explique par un milieu professionnel fortement judaïsé et par l'importance d'un public juif susceptible d'être attiré par de telles productions. Les stratégies des producteurs et des cinéastes juifs ne sauraient pour autant être réduites à la réalisation de films à sujet ou thématique juives. Rarement judéo-centrés, prônant l'assimilation et l'intégration, ces professionnels étaient surtout mus par une quête de

reconnaissance au sein du monde cinématographique. Sans renier leur identité, ils furent rares à lui dédier toute leur carrière, adoptant des stratégies de légitimation au sein d'un espace dominé par la culture et la langue russes. Éric Le Roy complète les réflexions de Valérie Pozner par un court texte stimulant sur *la Vie des Juifs en Palestine* (1913), illustrant la place du cinéma dans la propagande du mouvement sioniste.

- 6 La révolution bolchévique marqua une rupture franche dans la définition de la « question juive » et de la judéité. Avant 1917, les discriminations allaient de pair avec une relative autonomie juive qui favorisa une culture protéiforme. Avec la révolution, les Juifs émancipés devinrent des citoyens soviétiques à part entière de nationalité juive. La contrepartie en fut l'assimilation à marche forcée : si elles encouragèrent un temps l'épanouissement de la culture yiddish, les autorités soviétiques s'employèrent à liquider systématiquement les mouvements bundistes et sionistes, à éradiquer la langue hébraïque et les manifestations de la religion juive.
- 7 Les riches contributions de Claire Le Foll, Valérie Pozner, Éric Aunoble, Alexandre Ivanov, Oksana Bulgakova et Oleg Budnitski, toutes consacrées aux films des années 1920 et 1930, détaillent les traces, les effets et les scissions de cette politique ambivalente sur un cinéma étroitement contrôlé, devenu l'outil privilégié de la propagande de masse.
- 8 Pour combattre un antisémitisme présent dans toutes les couches de la population soviétique, certains films de la fin des années 1920 furent chargés de relayer la campagne contre le fléau antisémite lancée en 1927 par l'Agitprop du Comité central. *Son Excellence* (Grigori Rochal, 1927) constitue l'un des films emblématiques de cette nouvelle vague de représentation. Sa genèse révèle la marge étroite laissée aux réalisateurs qui s'engagèrent sur cette voie, sommés de lutter contre l'antisémitisme sans faire pour autant l'apologie d'un quelconque particularisme. Au sein de la commission chargée d'examiner *Son Excellence*, les uns virent ainsi dans la peinture des milieux juifs un penchant à l'idéalisation de la tradition juive, les autres un risque de propagation de clichés antisémites... Claire Le Foll place son étude du cinéma biélorusse sous le signe de l'émergence impossible d'un « cinéma national juif » « en cohérence avec d'une part les attentes de l'intelligentsia juive et la politique soviétique des nationalités » (p. 81). Ces contradictions se retrouvent quelques années plus tard lors de la production de *Frontière* (Mikhaïl Dubson, 1933-1935). Valérie Pozner retrace la genèse complexe de ce film qui invitait le spectateur à une plongée dans un *shtetl* polonais. Lorsque le film sortit sur les écrans en 1935, le contexte avait changé. La priorité était désormais à l'intégration des Juifs dans la vie industrielle et agricole. Les inflexions de la politique soviétique se lisent aussi dans les actualités et les documentaires des années 1927-1939 consacrés aux Juifs kolkhoziens qu'étudie Éric Aunoble. Elles marquent encore l'histoire mouvementée du film *Birobidjan* retracée par Alexandre Ivanov. Produit par le studio cinématographique Soyoukinokhronika en vue de l'Exposition universelle de 1937, *Birobidjan* évoquait l'histoire de ce district national juif transformé en 1934 en région autonome au sein de la province d'Extrême-Orient. Temps fort des initiatives du régime soviétique pour établir des colonies agricoles juives sur le territoire de l'URSS, le film avait été initié par l'OZET (société pour l'établissement agricole des travailleurs juifs) qui faisait un usage intensif du cinéma et de la photographie comme outil de propagande. Parfaitement conforme aux attentes idéologiques du pouvoir quand il célébrait le succès de la politique des nationalités, le film fut par la suite victime du retournement de mai 1938 qui donna un coup d'arrêt à

l'activité des organisations étrangères juives sur le territoire soviétique : le thème de la construction d'une république juive aux confins de l'URSS n'était déjà plus d'actualité.

- 9 Natacha Laurent saisit le regain d'antisémitisme des années 1940 et 1950 à travers la trajectoire du cinéaste Mikhaïl Romm. Juif russifié et soviétisé, membre du parti communiste, Romm ne fut nullement marginalisé par le pouvoir soviétique. Figure majeure du cinéma, quatre fois récipiendaire du prix Staline, il réalisa de nombreux films parfaitement conformes à l'idéologie et aux attentes du Parti. Pourtant la « campagne de russification » de 1943-1944 qui entraîna une épuration drastique dans les milieux de l'art et de la culture (mais peut-être aussi, comme pour Grossman et Ehrenbourg, l'ampleur du génocide nazi sur les terres soviétiques) le conduisit à faire pour la première fois état de sa judéité dans deux lettres adressées à Staline et à Alexandrov. La conscience de son identité juive s'exprima également dans ses films *le Rêve* (1943) et *le Fascisme ordinaire* (1965). Et Natacha Laurent de conclure : « L'itinéraire de Mikhaïl Romm illustre toutes les difficultés pour un cinéaste soviétique d'assumer sa judéité. Concilier son appartenance à la patrie du socialisme et son identité de Juif assimilé sans pour autant être contraint de participer à la négation de la culture juive, telle est la complexité à laquelle Romm fut confronté » (pp. 127-128).
- 10 Avec les années 1940, l'ouvrage *Kinojudaica* aborde une autre question centrale : celle des images et des représentations de l'extermination des Juifs, largement occultée par l'historiographie et la mémoire soviétiques dans les décennies d'après-guerre. Si le cinéma ne fut guère plus disert sur l'événement, quelques nuances doivent être toutefois apportées. Olga Gershenson retrace la gestation du film *les Insoumis* (Mark Donskoï, 1945), adapté d'un roman de Boris Gorbatoï, qui constitue sur ce plan une première exception. Si le film fut tourné dans les studios de Kiev, il comporte une séquence tournée en décors réels dans laquelle Donskoï reconstitue le massacre de Babi Yar. Cette scène constitua la principale pierre d'achoppement lors de l'examen du film par le conseil artistique du Comité du cinéma. Plus généralement, certains censeurs reprochèrent à Donskoï de constituer le génocide en catégorie distincte au sein des crimes nazis et de singulariser le sort des Juifs dans la masse des victimes soviétiques. Au sein du conseil, le cinéaste bénéficia cependant du soutien d'Eisenstein et de Romm. Sauvé des ciseaux d'Anasthasie, le film reçut un accueil élogieux dans la presse soviétique qui critiqua toutefois à son tour les scènes de Babi Yar. Retiré des écrans en 1948 après l'arrestation de Veniamine Zuskin, l'acteur qui interprétait le rôle d'un médecin juif, *les Insoumis* fut diffusé dans les années 1960 par la télévision soviétique dans une version amputée de la scène controversée. Ajoutons que ce fragment censuré des *Insoumis* a récemment refait surface, transfiguré en « document d'archive », dans le film de Michael Prazan, *Einsatzgruppen. Les commandos de la mort* (2009).
- 11 Les années 1940 furent aussi celles des procédures judiciaires contre les criminels nazis et leurs collaborateurs soviétiques. Inaugurée en 1943 par les procès de Krasnodar et de Kharkov, elle fut stoppée quatre ans plus tard à la faveur de la Guerre Froide. Jeremy Hicks consacre un article novateur et très documenté au Tribunal Militaire International de Nuremberg en s'attachant au film présenté par l'accusation soviétique : *Documents filmés sur les atrocités commises par les envahisseurs germano-fascistes*. Ce film a été largement ignoré par une historiographie trop exclusivement focalisée sur l'accusation américaine et sur le film *Nazi Concentration Camps*. Ce déséquilibre a généré des effets d'oblique et des erreurs d'appréciation que l'auteur se propose de corriger grâce à une analyse minutieuse du film, de ses enjeux, de son

contexte de réalisation. Il démontre notamment que le documentaire de l'accusation soviétique, en dépit de ses angles aveugles et de ses zones d'ombre, contribua à façonner un premier imaginaire de la « Shoah ». En dépit d'un commentaire très orienté qui occultait le sort des victimes juives, *Documents filmés* levait un premier coin du voile sur le génocide grâce au choix et à l'agencement des images.

- 12 Le film consacré aux crimes commis par les nazis sur les territoires soviétique et polonais suit les avancées de l'Armée Rouge et sa progression géographique d'est en ouest, révélant une à une les traces des atrocités commises par l'occupant (ces traces et ces images-preuves commencèrent à être réunies par les Soviétiques dès 1941). Le documentaire dévoile ainsi tout à la fois les plans de l'ouverture des camps d'Auschwitz et de Majdanek (lequel fut filmé par les équipes soviétique de Roman Karmen et polonaise d'Aleksander Ford) et les images attestant les massacres commis par les *Einsatzgruppen* à Babi Yar ou Drobitski, près de Kharkov. La troisième caractéristique du film tient à la volonté de nommer les victimes montrées à l'écran, de leur rendre nom et destin (sans signaler pour autant l'identité juive de nombre d'entre elles). Ainsi *Documents filmés* proposait-il une réserve d'images sur les épisodes majeurs de l'extermination des Juifs ; images muettes cependant, en attente du commentaire qui leur aurait donné sens, les aurait affectées à l'événement génocidaire dont elles témoignent. Dans le même texte, Jeremy Hicks analyse *le Jugement des peuples* (1946) de Roman Karmen. Le célèbre opérateur fut choisi par les autorités soviétiques pour couvrir le procès de Nuremberg et réaliser un long métrage sur l'ensemble de la procédure judiciaire. En tous points conforme à la ligne idéologique tracée par l'accusation soviétique, *le Jugement des peuples* souffrit à sa sortie du nouveau contexte de Guerre Froide dont Karmen avait éprouvé les premiers effets à Nuremberg au cours de l'été 1946. Jeremy Hicks prend le soin de resituer *le Tribunal des peuples* dans la filiation des nombreux films de procès soviétiques, outil de propagande privilégié des autorités du régime. À cet égard, la commande passée à Karmen entendait notamment renouer avec le succès international du documentaire sur le procès de Kharkov réalisé en 1943 par Ilya Kopaline.
- 13 À son tour, Vanessa Voisin inscrit le film méconnu de Léon Mazroukho *Au nom des vivants* (1964) dans la longue tradition du film judiciaire soviétique inaugurée en 1922 lors du procès des SR couvert par Dziga Vertov (voir Julie A. Cassiday, *The Enemy on Trial: Early Soviet Courts on Stage and Screen*, 2000). Son passionnant article retrace la genèse du film tourné par Mazroukho à Krasnodar, en 1962-1963, pendant l'instruction et le procès de neuf tortionnaires du Sonderkommando 10-a. Pour réaliser *Au nom des vivants*, commandité par les autorités soviétiques, le réalisateur eut accès aux pièces confidentielles du dossier d'instruction ; il fut également autorisé à filmer l'interrogatoire de l'un des prévenus ainsi que les reconstitutions sur les lieux des massacres. Pour enregistrer le procès lui-même, le cinéaste bénéficia d'un équipement imposant et peu discret. Comme le remarque justement Vanessa Voisin, la tradition soviétique du filmage judiciaire s'inscrit aux antipodes de celui des Cours occidentales exigeant l'invisibilité du tournage et soucieuse de ne point voir la salle d'audience se transformer en studio de cinéma. Le dispositif de filmage adopté par Mazroukho fait au contraire des caméras parfaitement visibles et mobiles, un « acteur à part entière » en même temps qu'un témoin et un auxiliaire de justice. Le film *Au nom des vivants* est donc symptomatique de la reprise des procès spectacles abandonnés en 1947 à la faveur de la Guerre Froide et d'un regain d'intérêt manifesté dès la fin des années 1950 pour les procédures judiciaires intentées à l'étranger. Ainsi le scénariste d'*Au nom des vivants*,

Lev Guinzbourg, portait-il un intérêt particulier au châtement des criminels nazis ; il signa en 1966 un ouvrage intitulé *le Cas Eichmann* consacré au procès de Jérusalem dont Mazroukho, réalisateur issu d'une famille juive de Rostov, monte quelques plans et qui joua sans doute un rôle dans la reprise des procédures soviétiques. *Au nom des vivants* a enfin pour caractéristique d'évoquer – même discrètement – le génocide des Juifs qui fut de nouveau placé sous le boisseau à partir de 1967.

- 14 Les évolutions du cinéma soviétique des décennies 1970-1980 n'apparaissent guère qu'en creux dans l'ouvrage *Kinojudaica* qui leur consacre un seul article. On peut le regretter. La contribution de Maria Maiofis ne manque ni d'intérêt ni de subtilité : l'auteure s'intéresse au cinéma d'animation soviétique à travers les séries populaires *le Chat Léopold* (Anatoli Reznikov, 1975), *les 38 Perroquets* (Ivan Oufimtsev, 1977) et *le Retour du perroquet prodigue* (Valentin Karavaev, 1984) tous scénarisés par des auteurs juifs. Maria Maiofis décrypte dans ces dessins animés tout un jeu de signes, de références littéraires ou théâtrales, et s'emploie à relever les marques d'une pénétration de la culture juive dans l'espace culturel russo-soviétique. Cette empreinte est cependant à ce point souterraine qu'elle semble avoir échappé aux scénaristes eux-mêmes qui, interrogés par l'auteure, ne songent à s'en prévaloir. Ainsi le lecteur reste-t-il un peu sur sa faim d'autant que la filmographie présentée dans l'ouvrage recense de nombreux titres de documentaires ou de fictions consacrés à la thématique juive dans le cinéma soviétique de ces deux décennies. Cette lacune est certainement à mettre sur le compte des limites inhérentes à la conception d'un ouvrage collectif consacré à un domaine pionnier encore inégalement défriché et qui, nous le souhaitons, sera comblée par une prochaine publication.
- 15 Cette critique est bien mineure au regard de l'importance de cette somme novatrice qu'est l'ouvrage dirigé par Natacha Laurent et Valérie Pozner. *Kinojudaica* s'imposera comme un livre de référence sur la question.